

Міністерство освіти і науки України
Український державний університет імені Михайла Драгоманова

**ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ВИМІР
ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ
МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ**

Колективна монографія

II частина

Київ
Вид-во “Світ знань”
2023

УДК 378.091.3:37.011.3-051]:7

Т 65

*Рекомендовано до друку Вченою радою факультету мистецтв
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(протокол № 1 від 26 вересня 2022 р.)*

Рецензенти:

В. М. Лабунець, доктор пед. наук, професор, декан педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Д. Г. Юник, доктор пед. наук, професор кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Е. М. Кучменко, доктор історичних наук, професор Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Автори: *Л. Байда, Т. Бодрова, Т. Бондар, Т. Борова, В. Буханевич, Ван Кань, І. Глазунова, Н. Горбатенко, Т. Гризоголова, Ж. Дьоміна, Н. Дуб'юк, О. Єременко, І. Коваленко, А. Литвак, Лю Шуай, О. Матвієнко, О. Мельник, І. Міхнєва, Т. Олефіренко, Л. Паньків, Г. Савчук, Л. Степанова, Сью Вейвей, Сью Цін, І. Топчієва, В. Федоришин, О. Хоружа, Л. Чинчева, П. Шевчук, О. Шевченко, Ян Чаншен.*

Т 65

Трансдисциплінарний вимір підготовки фахівців мистецького профілю : колективна монографія. Ч. 2 / Байда Л. та ін. ; за заг. ред. А. Козир, В. Федоришина. – Київ : Вид-во “Світ знань”, 2023. – 367 с.

ISBN 978-966-7742-27-0

У II частині монографії представлений методичний інструментарій трансдисциплінарної підготовки фахівців у галузі мистецької освіти. Виокремлено етнокультурний контекст викладання навчальних дисциплін у закладах вищої мистецької освіти. Визначена система культурологічного висвітлення національного мистецтва, основою якого є глибоке проникнення до образної сутності, до особливостей відтворення національної ментальності в мистецтві. Обґрунтовані основні напрямки мистецької освіти, що зафіксовані в освітньо-наукових моделях. Монографія призначена для науково-педагогічних працівників, аспірантів, магістрантів і студентів вищих навчальних закладів мистецької освіти, вчителів музичного мистецтва, музичних педагогів.

УДК 378.091.3:37.011.3-051]:7

ISBN 978-966-7742-27-0

© Колектив акторів, 2023
© Вид-во “Світ знань”, 2023

Галина Савчук, Олена Шевченко

ГЕРМЕНЕВНИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ

Розвиток української держави передбачає необхідність виховання нового типу особистості з високим рівнем духовності і культури, спроможної самостійно приймати нестандартні рішення, здійснювати вільний вибір, творчо мислити, гнучко реагувати на зміни обставин та самостійно творити. Зміна соціальної основи буття вимагає сьогодні переходу системи освіти на особистісно зорієнтовану парадигму. Для особистісно зорієнтованої освіти характерне визнання індивідуальності, самобутності кожної дитини, суб'єктний досвід якої має свою самоцінність і проявляється у вибірковості до світу, у способах засвоєння навчального матеріалу, емоційно-особистісному ставленні до об'єктів пізнання.

Умови сьогодення вимагають знаходження та застосування дієвих засобів, що забезпечують підвищення ефективності підготовки фахівця, зокрема в галузі мистецтва. Зважаючи на те, що діяльність музиканта-педагога відзначається складністю та багатогранністю, врахування попередніх знань і вмінь в обраній професійній сфері з метою формування досвіду набуває вагомого значення. Опрацювання джерел з обраної проблеми свідчить про те, що підготовка майбутніх фахівців музичного мистецтва досліджується багатоаспектно й різнобічно. Проблема вокально-хорової підготовки студентів факультетів мистецтв на герменевтичних засадах, в якій віддзеркалюються процесуальні та результативні аспекти професійного навчання та ступінь готовності студента до ефективної майбутньої фахової діяльності, набуває особливої пріоритетності в сучасних умовах розвитку мистецької освіти.

Виконавська діяльність майбутніх фахівців музичного мистецтва є важливою складовою їх фахової підготовки й забезпечується розвитком необхідних вокально-виконавських умінь і навичок. З цієї позиції актуалізується завдання сформулювати в

студентів факультетів мистецтв усвідомленні знання в галузі музичного виконавства, а також оволодіти певними вміннями й навичками засобом сприймання, осмислення й узагальнення надбань кращих вокалістів минулого та сьогодення.

Музичне виконавство розглядається Л. Арчажниковою, О. Рудницькою, Г. Падалкою як фундамент успішної музично-педагогічної діяльності [11; 12; 15]. Це дозволяє розкрити особливості особистості вчителя та вплинути на формування музичних смаків і вподобань духовного світу учнів. Означений процес забезпечується художньо-виконавським досвідом учителя з метою ефективного проведення занять із музичного мистецтва та мистецько-просвітницької роботи.

Питання підготовки студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва до виконавської діяльності передбачає розгляд проблеми набуття досвіду концертних виступів. Праці Н. Овчаренко віддзеркалюють питання підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності [7]; науковий доробок В. Антонюк, Л. Василенко, Н. Гребенюк, Ю. Мережко, Ю. Юцевича присвячено проблемам вокальної діяльності. Музичне виконавство своєрідно відбиває характерні тенденції еволюції музичної культури кожної конкретної епохи, фокусує в собі специфічні риси становлення певного композиторського й виконавського стилю. У своєму розвитку воно залежить від духовно-естетичного досвіду, рівня музичного інструментарію, технічних досягнень виконавців і пов'язується зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами суспільної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури. Розкриття основних наукових позицій щодо вокально-хорової підготовки студентів факультетів мистецтв дозволяє трактувати його як такої, що набуває логічного, мисленнєво-послідовного тлумачення, а не лише носить інтуїтивно-пошуковий характер.

Доцільно зазначити, що вокально-виконавська творчість тлумачиться як специфічна художня діяльність, що забезпечує процес естетичного становлення особистості, зокрема в умовах сьогодення. Це змушує дослідників з'ясувати особливості виконавської діяльності в напрямі виокремлення її закономірностей та

специфічних рис, а також провідних ознак функціонування. На думку М. Кагана, виконавство є повноцінним видом художньої творчості поряд із діяльністю композитора, але воно має виразні відмінності, зумовлені сформованістю особистісних якостей музиканта як виконавця, специфічними особливостями сфери художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю, цінністю цього виду мистецтва.

А. Шлегель визначив виконавську діяльність як самостійний різновид творчої діяльності в галузі мистецтва. теорія вокального виконавства займається низкою складних проблем. Їх з'ясування вимагає різнобічних наукових підходів з боку різних фахівців. Отже, серед мистецтвознавців не існує єдиного визначення “вокальне виконавство”. Його тлумачать як вид художньої діяльності, як творчість, як вид мистецтва.

Дослідники творчості зазначають, що вона є виключно складним феноменом людського мислення. Необхідність розробки теорії творчості пов'язана з доцільністю дослідження проблеми особистості, закономірностей її життєдіяльності, сенсу життя, природи взаємовідносин один з одним та із суспільством. У контексті теорії творчості з'ясовується роль особистості в історичному процесі, в розвитку культури. Крізь призму зазначеного особливих важелів набуває евристика – наука, яка досліджує закономірності й методи людської діяльності, що забезпечує відкриття нового та оригінальні винайдення.

Крім того, сама природа художньої творчості актуалізує її проблематику. Зважаючи на те, що знання суб'єктивних джерел виникнення творів мистецтва полегшує їх усвідомлення. Хоча особистість митця не є адекватною його твору, в останньому закладено внутрішнє світосприйняття автора, актуалізацію його досвіду. Ми згодні з думкою Ф. Батюшкова про те, що, для того, щоб повніше зрозуміти й полюбити твір, необхідно зазирнути в душу його творця. Тобто, необхідно зазирнути у творчу лабораторію митця, пізнати умови його існування та діяльності. За таких обставин, художній геній стає ближче, зрозуміліше для сприйняття й усвідомлення.

Отже, виконавський процес передбачає з'ясування проблеми проникнення в суб'єктивний світ творця, автора художніх цінностей.

Ця проблема пов'язана з усвідомленням власного творчо-евристичного досвіду, а також і досвіду попередників та різних митців свого часу.

З точки зору філософії, художня творчість здійснюється в межах філософії культури, що забезпечує визначення його ролі в розвитку людської культури, в процесі становлення особистості. У площині психології художньої творчості відбувається дослідження процесу переробки й узагальнення митцем життєвих явищ у ході створення ним власних творів. У контексті естетики, яка розглядає художню творчість, відбувається концентрація уваги на цілісності й синтетичному аналізі художньої діяльності, на виявленні її загальних закономірностей, що відкриває шляхи до більш глибокого осягнення мистецтва як форми суспільної свідомості.

З метою виявлення специфіки виконавської діяльності як творчого процесу вважаємо за доцільне підкреслити, що аналіз суспільного й особистісного життя видатних майстрів дозволяє глибше зрозуміти їх як особистість, осягнути внутрішні закономірності евристичного мислення. Отже, художня актуалізація у творі власного досвіду та внутрішнього світу відбувається в контексті особистісних, інтимних та суспільних моментів життєдіяльності художника.

У виконавському процесі постать художника-професіонала є основною. Для того, щоб виконавський процес відбувся, виконавець має усвідомити закономірності та специфіку творчої індивідуальності митця-автора мистецького твору. З огляду на те, що для автора-митця вивчення історії мистецтва важливим є не тільки як абстрактно-суспільне знання досягнень світової та вітчизняної культури, але й як їх органічне усвідомлення, досвід своїх попередників має враховуватися не тільки об'єктивно, а розглядатись у світлі тих цінностей, які найбільше відповідають індивідуальним особливостям автора та епосі. Під таким кутом зору, національна культура, національна творчість, національна основа, національні витoki мистецтва відіграють важливе аксіологічне значення. Отже, виконавець має враховувати той факт, що без постійного й багатоаспектного вивчення вітчизняного мистецтва неможливо

органічно засвоїти мистецтво інших народів, аз іншого боку, – однією з умов осягнення “своїї” культури є глибоке знання культури “іншої”.

Зважаючи на те, що музичне мислення забезпечує з’ясування певних гносеологічно-естетичних проблем, насамперед, музики як виду суспільної комунікації, у нашому дослідженні вагомого значення надається саме проблемі музичного мислення. Завдяки йому творець може приймати попередній досвід, а може долати попередні дії. У процесі історичного розвитку були отримані такі результати у тлумаченні “музичного мислення”:

– музичне мислення є аспектом творчої активності, яка створює внутрішню ознаку музичного переживання як комплексного відображення дійсності;

– музичне мислення виникає шляхом абстрагування естетично усвідомлених звукових уявлень;

– багатство форм і змісту музичного мислення зумовлено як ступенем музикальності певної особистості та рівнем її культури, так і типовими закономірностями [6].

Доцільно підкреслити той факт, що вокально-хорове виконавство стало самостійним видом музичної творчості тому, що воно набуло істотних відмінностей від композиторської творчості. Необхідність комплексного дослідження питань музичного виконавства на сучасному етапі є безперечною. Реалізація позицій Б. Мейлаха дає можливість застосовуючи системний підхід, що забезпечує створення цілісної картини процесів творчості, виокремити також герменевтичний підхід, який є способом тлумачення та методом інтерпретації осмислення мистецьких дій, зокрема в сфері вокально-хорового виконавства.

Доцільно підкреслити, що “герменевтика” первинно була різновидом “інтерпретації”. Вважається, що слово “герменевтика” пов’язано з ім’ям Гермеса – вісника богів у давньогрецькій міфології. Серед обов’язків Гермеса було тлумачення повідомлень від богів. Вважаємо, що герменевтика є близькою за змістом інтерпретації. Оскільки інтерпретація і музичному виконавстві – суб’єктивне розмаїття прочитання художнього змісту, що закладено в музичному тексті. Методологічно важливим є застосування герменевтичного підходу, що дозволяє розширити діапазон розуміння виконавцем

музично-художньої інформації та можливості реалізації автором власних інтерпретаторських ідей.

Герменевтика як метод інтерпретації тексту або уявлень полягає в тому, щоб передати будь-яку їхню сутність з урахуванням позиції оцінювання виконавцем. Герменевтичний підхід дозволяє завдяки особливостям стиля, мови, побудови фрази й усього твору в цілому осягнути його як виявлення автором індивідуальності образу та надати можливість виконавцеві створити творчий акт творця художнього твору. На необхідність дослідження музичного виконавства вказувало багато науковців (Л. Бочкарьов, А. Малинковська, Б. Мейлах та ін.).

Л. Бочкарьов характеризує інтерпретацію як вид художньої творчості, що поєднує особистісні естетичні переваги виконавця, його досвід, власний виконавський стиль і композиторську інтерпретацію, що реалізовано у творі. А. Готсдинер розглядає інтерпретацію в контексті загальних проблем музичної психології, розуміє під інтерпретацією творче тлумачення музичного твору та його втілення у звучанні відповідно до естетичних принципів та індивідуальності виконавця.

Отже, виконавець як інтерпретатор, повинен якби то повторити шлях, що пройшов композитор. Усвідомлення музично-предметного стану твору полягає в наданні йому нового естетичного значення, того, якого не має в об'єктивно звукових характеристиках, що зумовлено баченням цілого. Видатний диригент Л. Гінзбург говорив, що виконання твору буде змістовним, якщо у сприйманні слухачів отримає сконструйований емоційний резонанс. Воно буде найбільш глибоким, якщо цей резонанс співпаде або наблизиться до співпадіння, з тим емоційним впливом, що замислив композитор або виконавець, і зрештою, воно стане видатним, якщо в результаті високого накалу впливу викличе у слухачів позитивну особистісну емоційну й естетичну реакцію.

Велике значення має вокальна мова, а саме: смисл слів та виразів, інтонація думок і почуттів, паузи та наголоси, що засвідчує особливості втілення музичного образу. Одне із завдань музичного виконавства пов'язане з поняттям “музична інтерпретація” як художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом,

камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття образного змісту музичними виразними й технічними засобами виконавського мистецтва. Виконавська інтерпретація виявляється в музичному звучанні певної версії твору.

У філософському енциклопедичному словникові пропонується таке загальне визначення: “Інтерпретація (від лат. *Inerpretatio* – пояснення, роз’яснення, тлумачення), в широкому сенсі – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, що подаються в якості об’єкта в будь-якій знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретування – основа будь-якого процесу комунікації, в ході якого відбувається тлумачення намагань і дій людей, їхні слова й жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи” [17].

Мистецтвознавці зазначають, що у випадку художньої оригінальності, естетичної самодостатності “версії”, її можна тлумачити як “твір виконавця”. Таким чином, В. Москаленко визначає “музичне інтерпретування” як інтелектуально організовану діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразного потенціалу музичного твору [5, 16].

У контексті розгляду проблеми музичного виконавства вважаємо за доцільне висвітлити музичне мислення як мислення музично-образними уявленнями, засвоєними пам’яттю засобом музично-інтонаційного слухового досвіду, результатами неодноразових музичних сприймань. В основі цього визначення знаходиться тезис про інтонаційність музично-слухового досвіду. Отже, вокальне виконавство стало самостійним видом музичної творчості тому, що воно має відмінності від композиторської творчості. Разом із тим його специфіка пов’язана з обдарованістю виконавця, його виконавською майстерністю, здатністю до набуття музично-інтонаційного досвіду.

Слід звернути увагу на те, що інтонаційність пов’язує музику із закономірностями вербальної мови. Під музичною інтонаційністю В. Москаленко розуміє споріднене емоційно-виразне забарвлення музичної думки під час музичного змістоутворення. Для нашого дослідження вагомим значення набуває музично-інтонаційна концепція Б. Асаф’єва, який зазначав, що інтонація, насамперед, –

якісно усвідомлене вимовлення. Словник з естетики тлумачить інтонацію як специфічний засіб художнього спілкування, прояву й передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій і зоровій (жест, міміка) формі.

Отже, під вокально-хоровим інтонуванням розуміється сама процесуальність становлення музичної думки, яка забезпечує її перетворення в інтонації. Суб'єктивність музичного виконавства як його найбільш важливий аспект, зумовлений різнобарв'ям сприйняття художнього змісту, що закладено у творі, висуває на перший план проблему прочитання й інтерпретації виконавцем музичного тексту.

Слід зазначити, що під музичним твором розуміється певні єдність авторського тексту та суми виконавських інтерпретацій і слухацьких сприймань.

З цього приводу Ю. Кочнєв підкреслює, що авторський текст музичного твору та нотний текст – це не одне й те саме. Авторський текст, за Ю. Кочнєвим, це система звучань, що максимально адекватна замислу композитора. Розуміння тексту музичного твору тлумачиться як здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксована унікальність твору в системі художньої творчості, що уможливорює виокремлення особливостей тексту в музиці. За таких обставин слухові уявлення вокального твору виступають способом фіксації “програми” вокального твору засобом музичної пам'яті.

Для формування вокально-хорового виконавства велике значення має розуміння особливостей музичного твору як самостійної музично-інтонаційної концепції, яка розкривається в суспільному функціонуванні як художнє ціле під час взаємодії її еталонних слухових уявлень і потенційної нескінченності їх інтерпретацій. Отже, провідні орієнтири осягнення вокально-хорового твору полягають у необхідності формування в інтерпретатора еталонних звукових уявлень твору. у подальшому ці уявлення стають “основою” для створення виконавської інтерпретації.

Вищезазначене свідчить про те, що виконавсько-відтворююча спрямованість реалізації вокального твору у звучанні відбувається як процес, у якому ми зі знаків, які почуттєво надійшли із зовні,

пізнаємо певний внутрішній зміст, який ми називаємо розумінням [3]. Усвідомлене осягнення тих властивостей музичного твору, які роблять його унікальним явищем у художній сфері, характеризується поняттям розуміння.

Розуміння вокально-хорового виконавства передбачає врахування його специфіки. Крім специфічних ознак існують і загальні властивості, які реалізуються й у інших видах художньої творчості. Виконавська діяльність розглядається в контексті розподілу вокально-хорового мистецтва на композиторську й виконавську творчість. Спосіб прочитання авторського тексту в різних видах мистецтва відбувається в контексті їхніх специфічних ознак. Суб'єктом виконавства є особистість. Виконавець зосереджується на особливому аспекті – творчому прочитанні авторського тексту. Бажання до постійного вдосконалення виступає складовою формування виконавського досвіду. Видатні співаки здійснюють щоденну працю як художню дію, створюючи сценічний образ, перевтілюючись у певний персонаж.

Набуття досвіду музично-слухових уявлень виступає значимою передумовою ефективності виконавської діяльності. Сприймання й переживання музики відбувається під час усвідомлення її мови, яка виступає як система виражальних засобів. У цьому процесі велику роль відіграє досвід застосування специфічних слухових асоціацій. У цьому контексті А. Сохор зазначав, що певне коло слухацьких уявлень, асоціацій, музичного слухового досвіду людини є основою для усвідомленого сприйняття музики, її розуміння з метою безпосереднього спілкування з мистецтвом.

Опрацювання наукових джерел свідчить про те, що музично-слухова активність забезпечує слухово-рухову координацію та є основою формування досвіду музично-слухових уявлень. Крім того, завдяки їй відбувається оцінювання виконання за художньо-технічними параметрами, реалізується корегування процесу виконання. Слід зазначити, що досвід виконання на публіці виступає невід'ємною складовою частиною досвіду інструментального й вокального музичного виконавства. Самопочуття виконавця перед і під час виконання в багатьох випадках визначає якість передачі виконавцем замислу композитора. Для того, щоб виконання було

змістовним, правдивим, цілісним, художньо досконалим необхідною є підготовка до виступу. Зважаючи на те, що виступ – результат напруженої творчої праці виконавця, який спонукає його до подальшого творчого зростання. Різні якості внутрішнього світу виконавця, воля, інтелект, емоції, творча фантазія – це не весь перелік якостей та здібностей, які виявляються під час сценічного виступу.

Підготовка виконавців до сценічного виступу є одним із важливих спрямувань музичної освіти, що впливає на формування вокально-виконавського досвіду. З психологічної точки зору, дійсно, у виконавця на сцені виникає стрес, хвилювання (часте серцебиття, коливання рук і ніг, зниження уваги тощо). Сценічне хвилювання залежить від рівня перед концертної психологічної підготовки та здатності до контролювання власного стану під час виступу. Емоції виконавця-вокаліста мають підпорядковуватися його волі, він не повинен втрачати контроль над собою, над своїми діями, тому що психічний стан людини рішуче впливає на його музично-виконавську діяльність на сцені. Психологи відзначають, що виконавці мають володіти стійкою психікою, або володіти прийомами психологічної регуляції власного стану.

Безперечно, однією з найважливіших навичок у виконавця є здатність до подолання нервового напруження перед виступом. Вокально-виконавське втілення та перевтілення в музичний образ у майбутнього вчителя музичного мистецтва має відбуватися таким чином, щоб захопити твором, що виконується, душі учнів. У нашому дослідженні під час підготовки до виступу слід застосовувати такі практичні засоби, як: рольові ситуації, аутотренінги, різні варіанти виступів залежно від особливостей слухацької аудиторії та ін. такі методичні винайдення, на нашу думку, мають сприяти подоланню сценічного хвилювання. З метою самооцінки важливо використовувати щоденник для роботи над помилками, які виникли під час герменевтично-виконавського спілкування зі слухацькою аудиторією. Запис на відео власного виступу також відіграє важливу роль у процесі вдосконалення вокально-виконавського досвіду. Це дає можливість аналізувати кожний власний виступ, як успішний, так і “провальний”.

Практичні надбання в галузі обраної проблеми свідчать про те, що існують фактори, які впливають на стан виконавця перед публікою, внутрішні й зовнішні. Одним із головних зовнішніх факторів є новизна ситуації, акустичні особливості залу та ін. Внутрішні фактори визначаються емоційною стабільністю, станом здоров'я виконавця, настроєм тощо. Науковці та практики-виконавці підкреслюють корисність беззвучного виконання твору з наступним прослуховуванням. Така ситуація сприяє розвитку внутрішнього слуху та психологічній стабільності вокаліста на публіці. Слід зазначити, що такий прийом уможливорює не лише розвиток внутрішнього слуху, уяви, але й допомагати нівелювати такі зовнішні негативні фактори, як: незнайома акустика залу, погане освітлення та ін.

Опрацювання наукових джерел доводить, що велике значення має досвід усвідомлення й виконання студентом правил поведінки на сцені, що впливає на його зібраність та сконцентрованість уваги. Отже, досвід самоконтролю студентів має бути спрямовано на здатність регулювати власні дії, емоції, думки під час виступу на публіці. Досвід зустрічі виконавця зі слухацькою аудиторією передбачає навчання правилам сценічної поведінки, зокрема виходу на сцену, уклін, міміка.

Під час формування вокально-виконавського досвіду виділення певних “художньо-сміслових орієнтирів” набуває особливого значення. Зосередженість на них зумовлюється логікою художньо-усвідомленого сприймання та специфікою музичного твору як художнього об'єкту. Враховуючи цю думку, слід зазначити, що “художньо-сміслові орієнтири” передбачають: інтонаційну визначеність, образну виразність, драматургічну виваженість. Це сприяє досягненню художньо-усвідомленого виконавського результату та забезпечує формування музично-слухових уявлень. Зважаючи на вищевикрещене, доцільно звернути увагу на те, що уявний художньо-виконавський продукт, що створюється у свідомості виконавця, має виразність художніх образів, логіку змістовних процесів і цілісність. Цей уявний художньо-виконавський продукт стає “зразком” для матеріально-звукового втілення в музичному виконавстві.

У такому контексті слід підкреслити, що для здійснення якісного аналізу вокально-хорового твору необхідний значний обсяг музичних знань. Вони створюють підґрунтя для усвідомлення й узагальнення музичних явищ, сприяють реалізації мисленневих операцій. Взаємозв'язок кількісного та якісного факторів у формуванні музичного мислення сприяє збагаченню досвіду емоційного сприйняття музики, а також і до розвитку досвіду інтелектуального її осягнення.

Концертно-освітня діяльність як різновид музичного просвітництва передбачає реалізацію виконавської інтерпретації, її словесне коментування, адресоване слухацькій аудиторії. Майбутній учитель музичного мистецтва має залучати учнів до сприймання кращих зразків світової музичної культури в “живому виконанні”, активізувати їхнє оцінне ставлення до мистецтва. Це відбувається в процесі набуття досвіду вокально-фахового виконавства, під час лекторсько-методичної самореалізації майбутнього музиканта-педагога з метою художнього спілкування з учнівською аудиторією.

Спостереження практичних занять доводить, що в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва набуття концертно-виконавського досвіду відбувається під час конкурсних і фестивальних заходів. Такі музичні змагання забезпечують достатні можливості для виконавського зростання й формування досвіду виконавської самореалізації. Така сприятлива ситуація уможлиблюється тим, що діапазон конкурсних змагань досить широкий. Він включає довільну програму, виконання творів відповідної форми, жанру, стилю тощо.

Зважаючи на те, що концертний виступ (чи то концертно-освітня діяльність, чи участь у фестивальних, конкурсних заходах) є підсумком і кульмінаційним аспектом роботи над музичним твором, його головне завдання вбачається в доведенні до слухача змісту музичного твору в умовах стресової ситуації. Основними засобами, які позитивно впливають на якість концертно сценічного втілення вокального образу, в нашій праці виступають такі, як: передконцертне настроювання виконавця, регуляція виконання з урахуванням акустики залу, особливості реакції слухачів на виконання; особистісний психологічний стан у екстремальній ситуації.

Аналіз наукових джерел доводить, що виступ на публіці збільшує вимоги до професійно важливих якостей музиканта, зокрема до емоційних, інтелектуальних і фізичних. У формуванні вокально-виконавського досвіду важливе значення мають підвищення вимог до надійності виконання під час концертного виступу. Під таким кутом зору пріоритетного значення набуває психологічна готовність, сформованість саморегуляції виконавця, а також його стабільність і завадостійкість. Низька надійність зумовлюється підвищеною тривожністю й нейротизмом, а також типологічними особливостями музиканта. Це є негативним фактором у концертній діяльності, що гальмує формування вокально-виконавського досвіду.

Означений підхід пов'язаний з артистизмом, який обґрунтовується в загальному розумінні як сукупність якостей, необхідних артисту. У даному контексті для формування досвіду готовності студента до сценічного виступу велике значення має здатність виконавця до сценічного перевтілення, що передбачає можливість музиканта-виконавця діяти в єдності з логікою змісту музичного образу.

Як справедливо зазначають науковці, поведінка артиста на естраді – це не тільки передавання слухачам змісту музичного твору, але й процес його спілкування з публікою. Артист презентує себе не тільки виконанням музичного твору, але й зовнішнім виглядом, поведінкою. Тому, щоб досягти акме-вершин виконавської майстерності, слід працювати не тільки над технікою гри, артистизмом виконання, але й над презентацією себе публіці (слухачам).

У зазначеному контексті розширення загального та спеціального кругозору студента, його професійного інтелекту, формування в нього музичного мислення пов'язано з виконавським репертуаром. Зважаючи на особливості виконавсько-освітньої діяльності вчителя музичного мистецтва, слід зазначити, що репертуар має бути широким, різноплановим, оригінальним, відповідати віковим особливостям сприймання музики.

Важливим предметом для досягнення музичним виконавством є опанування хоровим диригуванням. Тому в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики саме особливості творчої

діяльності мають стати предметом цілеспрямованого виховання та розвитку [4]. Це, в свою чергу, вимагає створення такої моделі навчання і виховання, яка б забезпечувала оптимальні умови для розвитку творчих можливостей студентів, їхніх потреб та інтересів, спрямованих на реалізацію творчого потенціалу кожного індивіда зокрема. Відтак, важливим завданням сучасної мистецької підготовки є виховання творчої особистості, здатної до самостійного пошуку, самоосвіти і самореалізації у сфері життєдіяльності.

Хорове диригування в системі музично-педагогічної підготовки фахівців – один із обов'язкових дисциплін та закономірно посідає одну з важливих і невід'ємних позицій у навчанні. Працюючи в ЗОШ, майбутній вчитель музики має бути готовий для того, щоб проводити уроки, позакласну роботу, організовувати дитячі хорові колективи, ансамблі, оркестри народних інструментів, проводити загальношкільні, позакласні заходи, святкові концерти. У випускника-магістра відкривається ще й перспектива викладати диригування, хоровий клас у педагогічних навчальних закладах, працювати в різних культурних закладах керівником хорового колективу. Студентам необхідно оволодіти диригентським фахом: навчитися основам диригентської мануальної техніки, знати методику викладання диригування, розвивати творчу діяльність та образне мислення, усвідомлювати композиторські задуми, створюючи свою модель виконавського твору.

Професія вчителя музики багатогранна та дорівнює професії хорового диригента. Вона охоплює широке коло задач і функцій, пов'язаних не тільки з суто музичними сторонами його діяльності, а й вимагає особливої обдарованості, бо одних тільки здібностей, необхідних для керування хором чи класом недостатньо [9]. Специфіка хорового диригента, як і вчителя музики, може бути розкрита тільки при умові поєднання професійних якостей музиканта, педагога, організатора, психолога, артиста. Творчість диригента нагадує ще й режисерське мистецтво, з однією лише поправкою, що творчість диригента виходить за рамки репетиції і в своєму завершеному вигляді розгортається на очах публіки разом з творчістю хору або класу.

З усіх музичних професій, професія хорового диригента, мабуть, найскладніша та найвідповідальніша. Будь-який музикант-соліст розділяє свою відповідальність тільки з тим інструментом чи голосом, на якому демонструє своє виконавське мистецтво. У диригента-хормейстера – це хор. Тому він повинен відчувати виконавський колектив як єдиний “інструмент”, що складається з артистів-співаків, які індивідуально мислять. Переконаливо повести за собою – це одне із основних його завдань. Набуті та розвинуті в значній мірі диригентські навички в класі з хорового диригування, в повній мірі є лише фундаментом диригентського обдарування, до якого слід віднести наявність:

– сильної волі, без якої неможливо здійснювати індивідуальні трактовки творів і об’єднувати виконавців в єдиний творчий колектив;

– яскраво вираженої комунікабельності – здатності розуміти і бути зрозумілим, без чого неможливий контакт з виконавцями.

Важливим у мистецтві хорового диригування є творчий підхід до інтерпретації музично-хорового твору. Свої творчі наміри диригент передає колективу виконавців за допомогою жестів, виразної міміки, а також пояснювального слова під час репетиції. Специфікою роботи в класі з хорового диригування музично-педагогічних факультетів є неоднаковий рівень музичної підготовки студентів, тобто різну спеціальну музичну базу, з якою вони приступають до навчання. Частина абітурієнтів поступає після музичної школи, частина після музичних коледжів з диригентською підготовкою і без неї (інструменталісти). Але предмет “Хорове диригування” і “Хоровий клас” до вступу в магістратуру є у всіх. Тому при складанні репертуарних програм викладачам слід підходити до кожного студента індивідуально, враховуючи особливості музичної підготовки.

Для студентів без диригентської підготовки на першому етапі є початкове формування диригентського апарату, його постави, вільного функціонування рук. Робота в класі з хорового диригування починається з оволодіння диригентською технікою: тактування, прийом вступу та зняття, правила передачі диригентської схеми в розмірах 3/4, 4/4, 2/4, уміння втілювати в рухах основні компоненти

музичної мови, а саме: метр, темп, динаміка, звуковедення, характер, ритм, показ дихання по фразах, початкове розмежуванням функцій рук, витримані звуки, виконанням короткочасних рухових нюансів та інші.

Щодо формування репертуарних програм в класі з хорового диригування, музичний нотний матеріал має бути складений з високохудожніх хорових творів відомих українських та зарубіжних композиторів як для початківців так і для студентів, які вже опанували початкові ази диригентської техніки. Навчальний репертуар повинен базуватися на творах різних епох, стилів і жанрів у хоровому мистецтві, а також відповідати програмним вимогам та індивідуальним особливостям студента.

Репертуар як сукупність творів, що пропонується в класі з хорового диригування, складає основу навчальної діяльності, сприяє розвитку творчої свідомості студента та тісно пов'язаний з різними формами, методами та етапами навчання. Формування світогляду виконавців, розширення їх життєвого та мистецького досвіду відбувається через осмислення репертуару, тому його висока художня цінність є основним критерієм в підборі репертуару. Репертуар впливає на весь навчально-виховний процес, на його базі накопичуються музично-теоретичні знання, досвід, відпрацьовуються диригентсько-хорові навички. Основні завдання репертуару – розвиток і вдосконалення музично-образного мислення студентів-виконавців, стимулювання їхньої творчої активності, збагачення інтонаційного досвіду, пропагування найкращих зразків музичної культури всіх часів і народів. Це своєрідна канва, яка поступово, із добутих досвідом, буде заповнюватися під час подальшої самостійної творчої діяльності.

Значне місце в навчальному репертуарі повинна займати музика вітчизняних композиторів-класиків, кращі зразки сучасних національних композиторів та обробки народних пісень. Саме цей репертуар студенти повинні знати досконало та пропагувати музику, яка в більшій мірі, ніж якась інша, є доступною та зрозумілою. Обов'язково в репертуарі повинна бути народна пісня в обробці як композиторів-класиків, так і сучасних композиторів. За всіх часів композитори та хорові диригенти зверталися до народної пісні,

вважаючи її невичерпним джерелом національної музики, літописом життя народу. Народна пісня є музичним фундаментом духовної культури нації, вона формує національну свідомість та патріотизм. Звичайно, у переліку навчальних творів повинна посідати і духовна музика, особливо національних композиторів. Духовна музика плекає в душах виконавців і слухачів найкращі людські якості, взиває до моральних принципів, духовно збагачує. Ця музика розвиває духовну сторону виконавського мистецтва.

Класична музика – це основа основ, на ґрунті якої мають зростати професійні здібності майбутніх вчителів музики. Формування особистості музиканта починається з досконалого вивчення зразків класичної академічної музики. Тут іде мова не тільки про загальне поняття “класика”, а й конкретно про твори Й. С. Баха, Й. Генделя та композиторів віденської школи. Виконання класиків повинно пов’язуватися також з особливостями авторського стилю. Отже, робота над творами Й. Баха, В. Моцарта, Й. Гайдна вкрай необхідна. Щодо вибору конкретних творів, то тут слід орієнтуватися на можливості окремого виконавця.

Зразки романтичної музики – невід’ємна ланка у виконавстві. Знання про загальні стильові тенденції та особливості авторського стилю мають формуватися у виконавстві такої музики. Хорова література цього стилю дуже об’ємна: містить зразки як різної технічної складності, так і різних форм та жанрів. У виконанні романтичної музики особливого значення набуває відтворення саме авторського стилю, увага до композиторської особистості, різних національних шкіл.

Хочеться згадати про наявність в навчальній програмі музики епохи Відродження. Своєрідна у стильовому відношенні, ця музика відрізняється вокальною манерою виконання, тому, для виконання творів епохи Відродження, необхідно здобути в класі з хорового диригування характерних для цього стилю навичок диригування та трактовки стильових особливостей. Навчальний репертуар неодмінно повинен знайомити студентів з творчістю сучасних композиторів. Це є поштовхом до подальшого розвитку музиканта. Нова музика передбачає нові методи у виконавстві, які є своєрідним прогресом для

розвитку музичного мистецтва. Нові пошуки у композиторів передбачають можливості нових пошуків і у виконавців.

Кількість годин за навчальним планом для занять з хорового диригування, нажаль, досить обмежена, тому дуже ретельно слід відбирати та знаходити твори для опрацювання потрібних навиків, сконцентровано, осмислюючи наперед кожен хвилину роботи. У репертуарному переліку навчально-методичного процесу мають бути представлені зразки усіх епох, стилів, національних шкіл та жанрів, емоційно насичені, високого художнього рівня, з широким діапазоном штрихів і нюансів, яскравою кульмінацією, що дасть можливість здійснити основну мету роботи в класі з хорового диригування – проникнення у тонкощі виконання творів стосовно техніки, стилю та емоційної розкритості. Підсумовуючи сказане, хочеться наголосити на тому, що індивідуальність занять в класі з хорового диригування породжує індивідуальність методів роботи та творчий простір.

Отже, під вокально-хоровим інтонуванням розуміється сама процесуальність становлення музичної думки, яка забезпечує її перетворення в різноманітні інтонації. Суб'єктивність музичного виконавства як його найбільш важливий аспект, зумовлений різнобарв'ям сприйняття художньо-музичного змісту твору, що висуває на перший план проблему прочитання й інтерпретації виконавцем його музичного тексту.

У висновках доцільно зазначити, що аналіз особливостей формування вокально-хорового виконавства майбутніх учителів музичного мистецтва сприяв власному його тлумаченню як усвідомлених способів відтворення та втілення музичних образів, що акумулюють музичне враження та переживання, а також теоретико-музикознавчі, інтерпретаційно-виконавські та методико-практичні компетентності, набуті під час вокально-фахової діяльності.

Пріоритетними орієнтирами його формування вважаємо: ознайомлення з різноманітним музичним (зокрема вокально-хоровим) матеріалом, набуття здатності до усвідомлення стильової різноманітності вокально-хорового мистецтва, удосконалення виконавських здібностей і вмінь, навичок самостійної роботи над

вокально-хоровими творами, збагачення музично-слухових уявлень та ін.

Перелік використаних джерел

1. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження. Мистецтво у школі : зб. ст., упор. І. М. Гадалова. К. : УДПУ, 1996. Вип. I. С. 80-83.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). 2-ге вид. К. : LAT &K, 2012. 191 с.
3. Дільтей В. Виникнення герменевтики. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. Київ, 1966. С. 23-34.
4. Ковалик П. А. Деякі питання розвитку професійної освіти хорового диригента. Проблеми сучасного мистецтва і культури. Харків, 2000. С. 43-49.
5. Москаленко В. Г. До визначення поняття “музичне мислення”. *Українське музикознавство* [відп. ред. І. Ф. Ляшенко]. К. : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48-53.
6. Музыкальное мышление: сущность, категория, аспекты исследования : [под ред. В. Москаленко]. К. : Муз. Украина, 1989. С. 55-97.
7. Овчаренко Н. А. Основи вокальної методики : науково-метод. посібник для студій вищих навч. закл., студ. серед. спец. навч. закл., вчителів гуманітарних гімназій тощо ; Криворізький держ. педагогічний ун-т. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. 116 с.
8. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посібник. К. : Знання України, 2004. 264 с.
9. Орлов В. Ф., Кіндратюк Б. Д., Клепар М. В. Педагогічна майстерність вчителя музики : навч.-методич. посібник для студ. і виклад. пед. коледжів, вузів. Івано-Франківськ, 1996. 102 с.
10. Основи професіографії : навч. посіб. / С. Я. Карпіловська, Р. Й. Мітельман, В. В. Синявський, О. М. Ткаченко, Б. О. Федоришин. К. : МАУП, 1997. 148 с.
11. Основи викладання мистецьких дисциплін : навч. посіб. / за ред. О. П. Рудницької. К. : АТЗТ “Експрес-об’ява”, 1998. 183 с.
12. Падалка Г. М. Музична педагогіка: Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти / за ред. В. Г. Бутенка. Херсон : ХДП, 1995. 104 с.

13. Паньків Л. І. Особливості підготовки майбутнього вчителя до керівництва музичними колективами школярів. *Наукові записки* : зб. наук. статей. К. : НПУ, 2003. Вип. 52. С. 101-110.
14. Ростовський О. Я. Проблема методологічної переорієнтації професійної підготовки майбутніх учителів музики у контексті реформування сучасної загальноосвітньої школи. *Наукові записки: психолого-педагогічні науки*. № 2. Ніжин : НДПУ імені М. Гоголя, 2003. 239 с.
15. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. К., 2002. 270 с.
16. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості : підруч. для студ. вищ. пед. навч. закл. К. : Міленіум, 2006. 346 с.
17. Шевченко О. В. Методичне забезпечення формування вокально-виконавського досвіду майбутнього музиканта-педагога. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. праць Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Вип. 27 (2-2019). К-П, 2019. С. 273-278.
18. Integration Aspect of Training Teachers of Art Disciplines in Pedagogical Universities. Т. Tkachenko, Olha Yeremenko, Alla Kozyr, Viktoriia Mishchanchuk, Wei Liming. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. Vol. 22 (6). 2022. P. 138-147.
19. Ireland 2003 / Structures of Edukation, Vokational Training and Adult Education Systems in Europe. Dublin; [Brussels]: [EURYDICE, CEDEFOR, ETF], 2003. P. 1-33.

Т. Бондар, Ж. Дьоміна

ЗАСТОСУВАННЯ АКВАФІТНЕСУ У ФІЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Специфічні умови навчальної діяльності та особливості виконавських рухів під час гри на музичному інструменті зумовлюють нерівномірну активність м'язових груп, перевантаження локальних м'язів, застійні явища в окремих ділянках тіла студентів музично-педагогічних спеціальностей. Так, виконавці на фортепіано відчують втому м'язів шиї, плечового поясу та пальців; скрипалі й альтисти вказують на болі в ногах, спині, плечовому поясі, руках та кистей; баяністи та акордеоністи – болі в попереку, м'язах комірцевої